

Juan Luis Milán

Roberto Gerhard y Arnold Schönberg ¿Una introducción de la Escuela de Viena en España?

Sería difícil encontrar una ocasión histórica en la que la música española, si bien parcialmente, haya estado tan próxima a la alemana como en el caso que nos ocupa hoy. Roberto Gerhard fue no sólo el único alumno español de Arnold Schönberg, sino también un compositor de importancia –lo cual no es una consecuencia necesaria de lo primero– y prácticamente el único, en la época que trataremos, que ha perseguido directamente algo en la tradición germánica. El hecho de que su historia personal y la de nuestro país hayan dejado la persona de Gerhard fuera de nuestro alcance, convirtiéndolo casi en un extraño, no impide –más bien es una exigencia– la reflexión sobre uno de nuestros compositores más destacados, en particular ahora a un año de distancia de la celebración del centenario de su nacimiento. La puesta en escena en Madrid en 1992 de su ópera *The Duenna*, y algunas interpretaciones en Barcelona de su obra camerística durante los últimos años son hechos meritorios, pero llegan muy tarde. En cambio, la crítica y el mundo musical inglés le han rendido honores, no sólo la concesión del *doctor honoris causa* por la Universidad de Cambridge, sino el mejor tributo que se le puede conceder a un compositor, a saber, la ejecución relativamente frecuente de sus obras por parte de intérpretes de talla. Desde finales de los años cincuenta y hasta nuestros días, la música de Roberto Gerhard es un punto de referencia ineludible para directores como Colin Davies, Norman del Mar, David Atherton, Antal Dorati o Simon Rattle, quien lo ha llevado incluso a los *Proms*, o para formaciones como la BBC Symphony Orchestra, la New Philharmonia Orchestra o la London Sinfonietta. Un buen número de investigadores estudian en Inglaterra su música. En 1956, con motivo de su 60^{mo} aniversario, la revista *The Score* publicaba un

número especial dedicado a Gerhard y en 1981 la revista *Tempo*, a modo de retrospectiva, hacía otro tanto. Mientras, en España, su figura pasa desapercibida.

Quisiera relatar, pues, diversos hechos, algunos conocidos, otros casi del todo ignorados, que tienen que ver con este singular contacto entre dos personalidades excepcionales. Para ello trazaré un perfil de algunos rasgos destacables de la persona y la obra de Roberto Gerhard que servirá a la vez de presentación –creo necesaria– de este compositor, deteniéndome en particular en aquellos momentos de relevancia que lo ponen en común con Schönberg.

El compositor catalán Robert(o) Gerhard nace en Valls, Tarragona, el 25 de septiembre de 1896. Su padre era de origen suizo y su madre alsaciana. Las discusiones que se centran en la correcta escritura y pronunciación de su nombre son, cuanto menos, significativas de la importancia de nuestro compositor, pues tanto españoles –en amplio sentido del término–, como catalanes, ingleses y suizos se disputan su pertenencia nacional. A este respecto se podría decir, para no añadir más leña al fuego, que «... los sonidos ya vienen hablando ...», parafraseando el lema de estas charlas, y resultan por sí mismos suficientemente elocuentes y reveladores del origen cultural del pensamiento musical de este compositor cosmopolita. Por deseo de su padre, Gerhard ingresa a los doce años de edad en una escuela de comercio en Lausana, pero pronto abandona decididamente la carrera comercial y se vuelve a Barcelona donde recibe lecciones de piano de Enrique Granados (1915-16) y composición de Felipe Pedrell (1915-22), de quien es su último alumno. La figura e importancia de Pedrell en el panorama musical español de la época no necesita ser resaltada, mencionaremos, no obstante, su labor musicológica como recuperador de la polifonía antigua y del canto popular españoles y su función como alentador en la composición de carácter nacional, en particular en el terreno de la ópera. Entre sus alumnos figuraron, no hay que olvidar, el propio Granados, Albéniz y Falla.

Las primeras obras de Gerhard descubren la impregnación de este ambiente de renacimiento musical español y se podría decir que giran alrededor de una órbita nacionalista-modernista con rasgos armónicos ravelianos. Ejemplos de ello son el ciclo de canciones *L'infantament meravellós de Sherezada* (1917) para soprano y piano, con texto de José

M^a López-Picó y el *Trío para violín, violoncelo y piano* (1918). Tras un período de cerca de cuatro años de silencio, escribe dos breves piezas para piano, *Dos apunts* (1922), que constituyen un punto clave en la reorientación del pensamiento musical de Gerhard. De dónde procede esta reorientación es difícil de averiguar; sólo tenemos constancia de que durante estos cuatro años Gerhard estudia la música de Bach y de los polifonistas españoles, lo cual no dice gran cosa en referencia al significativo cambio en el lenguaje armónico que en particular muestra la segunda de las piezas; es éste un lenguaje armónico cálido, quasi-atonal, pero al margen de toda agresividad disonante y más próximo a los *Lieder* op. 2 de Berg –el estatismo de la armonía en algunos momentos recuerda el comienzo de «Schlafen»– que a las piezas pianísticas de Schönberg. En cualquier caso un resultado insólito dentro del ambiente musical en que se mueve Gerhard, y quizás por ello un rasgo característico de su autenticidad. Estas piezas representan, por así decirlo, el primer punto en común, aunque todavía no manifiesto, con la escuela de Viena, una especie de premonición, o un avance de lo que será la renuncia a formar parte de la tradición hispano-francesa que por entonces da en España sus frutos brillantes y coloristas. Junto a los *Dos apunts*, los *7 Haiku*, para voz y pequeño conjunto instrumental, compuestos el mismo año, también muestran el distanciamiento de la corriente predominante. Según el crítico británico David Drew, buen conocedor de la obra de Gerhard, no sería descabellado presumir que se hallan a la misma distancia de los *Tres poemas de la lírica japonesa* de Stravinski que del *Pierrot lunaire* de Schönberg. La determinación hacia las tendencias más vanguardistas de la época, en cualquier caso, se confirma.

Con una larga carta y unas cuantas partituras, entre ellas los *Dos apunts* y los *7 Haiku*, se dirige Gerhard a Schönberg pidiéndole que lo admita como alumno a lo que éste accederá tras entrevistarse con él a finales de 1922.

Gerhard se traslada a Viena en 1923. Allí recibirá clases privadas de Schönberg en su casa de Mödling a las afueras de Viena. Pocas noticias tenemos de primera mano respecto a cómo trascurrieron esas clases por lo que respecta exclusivamente a Gerhard, pero podemos hacernos una idea si recurrimos al testimonio de otros alumnos tales como Eisler o Apostel. Esa situación dura, sin embargo, poco tiempo, pues al año

siguiente Schönberg recibe el llamamiento para cubrir la plaza que Busoni, recientemente fallecido, deja vacante en la Preußische Akademie der Künste en Berlín, sita en el Pariser Platz. La ocasión representa para Schönberg un reconocimiento oficial largamente esperado, así que acepta, se traslada en seguida y con él arrastra a todo un séquito de fieles alumnos, entre los que figuran Josef Rufer, Winfried Zillig –por cierto, otro compositor que quizás también espere la celebración de su centenario para obtener el reconocimiento que merece– y Roberto Gerhard. La *Meisterklasse* de Schönberg, donde dicta lecciones sobre armonía, contrapunto y análisis musical, proporciona a Gerhard una nueva perspectiva de la enseñanza schönbergiana. Sabemos, por el testimonio de otros participantes en estas clases colectivas, que la enseñanza de Schönberg no consiste en una apología de la atonalidad o de la técnica dodecafónica, sino que se basa fundamental y estrictamente en el estudio de los clásicos, y ello no desde el punto de vista del análisis musicológico, sino desde una perspectiva analítica propia del compositor, el cual obtiene del análisis de obras ajenas las herramientas para su propio trabajo. En este sentido, el análisis schönbergiano ofrece un instrumento eficaz de autoanálisis, no un dogma, o unos principios inamovibles. Tal actitud se basa en la creencia en la posibilidad de la transmisión de una tradición viva y capaz de evolucionar, la tradición de los clásicos vieneses, y por extensión la de la música germánica, en la que Schönberg se considera incluido; y en esta época en particular, cuando Schönberg acaba de elaborar su método de composición dodecafónica y se vuelca por completo en las formas clásicas –ejemplo de ello son el *Bläserquintett* op. 26, la *Suite* op. 29, el *III. Streichquartett* op. 30, las *Variationen für Orchester* op. 31– aliviado, quizás eufórico, por haber encontrado un camino que le permitía salir del pozo en el que había caído con la atonalidad libre, cabe sospechar que sus alumnos captaran uno de los momentos de reflexión más ricos y rigurosos de toda la trayectoria de Schönberg.

Es así que Gerhard durante todo el tiempo que duran sus estudios con Schönberg, que se prolonga hasta 1928, no escribe otra cosa que ejercicios, una especie de entrenamiento técnico en los problemas de la técnica musical. Las dos únicas obras de este período son el *Quinteto de viento* y las *14 Cançons populars de Catalunya*, pero ambas están compostas durante el último año. A partir de ahí, se acabó el lirismo

desbordante de *Scherezada*, o las transparentes sutilezas del *Trío*; la música de Gerhard muestra una tendencia a «emborronarse», a ganar densidad en la textura pero también rigor en la forma. No existe imitación, tampoco influencia estilística directa, como se dieron por ejemplo en los compositores de la primera generación de alumnos, Webern y Berg, en los que no es difícil encontrar, en la década de los años 10, semejanzas o incluso paralelismos directos con las obras del maestro –Schönberg llegó a quejarse de que Webern «copiaba» todo lo que él escribía–; esto da cuerpo a la teoría de que la escuela de Viena está constituida exclusivamente por estos tres compositores. Lo que en el Gerhard de finales de los 20 encontramos, de igual modo que encontramos en Winfried Zillig y en el griego Nikos Skalkottas, es asimilación, interiorización y consecuencia consigo mismo. Todos ellos tienen en común el haber compartido las enseñanzas en Berlín de Schönberg y haber seguido, desde un primer momento, caminos dictados por sí mismos; y los tres se ganarían el reconocimiento explícito de Schönberg años más tarde en uno de los artículos publicados en «El estilo y la idea». Los epígonos de la escuela de Viena son otros, muchos otros compositores menores y mucho menos imaginativos, que tomaron a Schönberg por un héroe del progreso musical aun cuando no vieron más que lo superficial de su música.

La autenticidad de Gerhard, sin embargo, presenta una excepción, que en realidad no es tal excepción si se consideran las circunstancias de su composición. Se trata del mencionado *Quinteto de viento*, el cual ocupa un lugar semejante a la *Passacaglia* op. 1 de Webern o la *Sonata* op. 1 de Berg, es decir, una obra-fin de carrera con la que se espera el visto bueno del maestro. Es por ello que no es de extrañar el virtuosismo técnico-compositivo de estas piezas, la concentración y quizás, a un nivel más mundano, el deseo de agradar y convencer al maestro de los logros alcanzados. Llegado a este punto creo necesario detenernos un instante en esta obra que presenta características particulares que resumen la influencia schönbergiana. Efectivamente, es difícil no pensar en el *Quinteto de viento* de Gerhard sin preguntarse si debe algo al *Bläserquintett* de Schönberg, escrito sólo cuatro años antes. El *Quinteto* supone para Gerhard su primer enfrentamiento, desde la perspectiva del compositor, con las grandes formas clásicas; está configurado en cuatro movimientos: Moderato, en forma de sonata; Andante canta-

bile; Scherzo; Rondo. En su construcción emplea una serie de 7 sonidos (en lo que podríamos entender una cierta renitencia ante la estricta composición dodecafónica) que domina los dos primeros movimientos. H. H. Stuckenschmidt caracteriza su lenguaje como «Tonale Zwölftontechnik». Hace uso continuo de la invención contrapuntística y del desarrollo variativo, característico de la época tonal de Schönberg y que a su vez era una derivación de procedimientos brahmsianos, y un punto central de su enseñanza. En un artículo publicado en la revista inglesa *Tempo* en diciembre de 1981, Peter Paul Nash realiza un sustancioso análisis de la obra que descubre trazos similares:

«This is not to ignore the many signs of creative independence in such things as Gerhard's formation and the use of row-material – or even such possibly deliberate attempts to be different as having a 4/4 scherzo (with a very rondo-like theme) in place of Schönberg's 3/4 scherzo, and a 3/8 *scherzando* rondo in place of Schönberg's 2/4 rondo. But surely Schönberg's Quintet is the unmistakeable provenance of such fundamental practices of Gerhard's as the shaping of theme, countertheme, and accompaniment; interchange between polyphonic and monophonic textures; the general harmonic background – in fact the entire approach to contrapuntal writing and the handling of the ensemble, quite apart from many number of details, like the use of repeated chords as a climatic, cadential device. Even things in Gerhard's Quintet that do not *sound* like Schönberg (some *ostinati*, the descending sequences of the second movement) have either origins or at least significant pre-echoes in Schönberg's work».

[No se pueden ignorar los muchos signos de independencia creativa en aspectos tales como la formación y uso en Gerhard del material serial, o incluso aquellos intentos, posiblemente deliberados, de ser diferente, como al tomar un scherzo en 4/4 (con un tema con marcado carácter de rondó) en lugar del scherzo en 3/4 de Schönberg, y un rondó *scherzando* en 3/8 en lugar del rondó en 2/4 de Schönberg. Pero seguramente el quinteto de Schönberg es la procedencia inequívoca de algunos recursos fundamentales de Gerhard tales como la construcción de tema, contra-tema y acompañamiento; el intercambio entre texturas polifónicas y monofónicas; el fondo armónico general, y de hecho toda su aproximación a la escritura contrapuntística y al tratamiento del conjunto instrumental, por no hablar de gran cantidad de detalles, como el uso de acordes repetidos con una función climática, cadencial. Incluso algunas cosas en el quinteto de Gerhard que *no suenan* como Schönberg (algunos *ostinati*,

las secuencias descendentes del segundo movimiento) tienen también su origen o al menos preecos significativos en la obra de Schönberg]. T. d. A.

Hay que añadir, sin embargo, que Gerhard no volvería a hacer uso sistemático de técnicas seriales hasta años después, en el exilio británico, fuera ya de la supervisión de Schönberg con el *Violin Concerto* y todavía no como recurso central entre sus métodos.

Como contraste a esta obra «escolástica», de factura schönbergiana, ofrece también el mismo año las *14 Cançons populars de Catalunya*, reafirmación de su origen. El contraste es contundente, pero sólo a primera vista, Gerhard ya no puede escribir música de carácter nacionalista «a la folklórica», la complejidad de la armonía, el desarrollo contrapuntístico de los motivos en el acompañamiento y la condensación formal sólo son explicables tras el estricto ejercicio técnico propio de la clase de Schönberg. Toda la música posterior en la que aparecen elementos populares está marcada por esta concepción musical presente ya en las canciones. Estas canciones adquieren, dicho sea de paso, una cierta difusión: de ellas toma algunas y las instrumenta para orquesta, y Universal Edition publica en seguida una selección de seis. Es interesante señalar el paralelismo que existe en este punto con su compañero de estudios Skalkottas. Éste escribe por la misma época y bajo circunstancias semejantes una serie de *Danzas griegas* que igualmente demuestran rasgos de ese folklorismo no folklórico, pasado por el tamiz de la tradición vienesa, y que del mismo modo que las canciones de Gerhard experimentan una cierta popularidad y todo tipo de adaptaciones y selecciones.

Gerhard vuelve a Barcelona (donde permanece desde 1930 hasta finales de 1938) y desarrolla, junto a su actividad compositiva, una destacada función como animador cultural: forma parte del grupo de «Compositors Independents de Catalunya» (C.I.C.); trabaja en la Biblioteca Central en labores de recuperación de música española del XVIII; traduce del alemán para la malograda editorial Labor algunos libros de música, entre ellos el tratado de «Dirección de orquesta» de Hermann Scherchen y algunos manuales teóricos de Hugo Riemann; es miembro del Consejo de la Música de la Generalitat de Catalunya y sus relaciones dentro de la SIMC favorecen la escucha en nuestro país de las obras más modernas del panorama europeo. Así, por ejemplo, asesora la programación de la «Associació íntima de concerts», cuyo

nombre al menos –no sabemos si también su estructura y finalidad– revela un cierto parecido con la «Gesellschaft für musikalische Privat-aufführungen» que fundara Schönberg en Viena, y que ya había tenido su homónimo en Praga de la mano de Alexander Zemlinsky. En el marco de esta asociación se programa una vez el *Streichquartett Nr. 1* de Schönberg y la *Lyrische Suite* de Alban Berg, así como también *L'Histoire du Soldat* de Stravinski y obras de Bartók. Las obras que escribe en esta época, la cantata *L'alta naixença del Rei en Jaume* (1932) con texto de Josep Carner, el ballet *Ariel* (1935) y las *Soirées de Barcelona* (1936-38) muestran la tendencia a la síntesis entre el lenguaje melódico popular y el «trasfondo vienés» –como dice David Drew.

Cuando Schönberg, por razones de salud, precisa de unos meses de descanso, Gerhard gestiona su venida a Barcelona, le busca casa y le relaciona con la sociedad barcelonesa. Al parecer, la estancia de Schönberg está marcada por gratos momentos de vida cómoda y apacible. Ahí permanece desde octubre de 1931 hasta junio de 1932. Lo que sabemos queda casi todo en el nivel anecdótico: se maravilla de los precios tan baratos en nuestro país, juega al tenis, se queda encantado con la casa (una pequeña torre modernista en la falda de la montaña con buenas vistas de la ciudad; de la casa se hará construir una réplica en Los Angeles). También se queja de las irregularidades del correo y hace un intento por aprender español.

No hay noticia de una posible simbiosis cultural bilateral; Schönberg permanece relativamente ajeno a los aspectos de la cultura española o catalana; al menos no tenemos noticia de ello. Al fin y al cabo se trata de un prolongado período de vacaciones y no de una fijación de residencia. Sin embargo, tampoco permanece inactivo, al contrario, escribe música: el *Klavierstück, op. 33b* y el 2º acto de su ópera inconclusa *Moses und Aron* están fechados en Barcelona. Además cuida la vida social contactando con importantes personajes del ambiente musical catalán. Así, entabla amistad con el violoncelista y director de orquesta Pau Casals, para quien escribe el *Konzert für Violoncello und Orchester*, adaptación de un concierto preclásico para clavicémbalo del austriaco Matthias Georg Moon; conoce al importante musicólogo Mons. Higinio Anglés –de cuyo legado se encuentra en la Biblioteca de Catalunya un ejemplar de la *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* («Música para una escena cinematográfica») con dedicatoria del compositor–,

y da conciertos. Ya unos años antes, en 1925, Gerhard había gestionado un concierto en el Palau de la Música en el que se estrenó el *Pierrot lunaire* bajo la dirección de Schönberg y que, como era de esperar, causó un pequeño escándalo. Entre los conciertos que ofrece durante esos meses en Barcelona destaca uno ofrecido con la Orquesta Pau Casals cuyo programa está compuesto exclusivamente de obras de Schönberg, concretamente *Verklärte Nacht*, *Pelleas und Melisande*, *Sechs Lieder*, op. 8 y *Präludium und Fuge in Es-dur* (Bach-Schönberg). Es éste, efectivamente, un programa «suave» que no incluye ninguna de las obras recientes del compositor, quizás tras la experiencia de unos años antes con el *Pierrot*. Da la impresión de que Schönberg, en Barcelona, desea más agradar que sorprender, cosa que en otras ciudades no le había importado lo más mínimo.

Junto a estos conciertos con la participación directa de Schönberg, merece la pena destacar la presencia en Barcelona en varias ocasiones de Anton Webern como director de orquesta, también facilitada por Gerhard, con programas mixtos que incluyen tanto obras de repertorio como obras modernas. Otro hecho significativo fue el estreno mundial póstumo en 1936 del *Violinkonzert* de Alban Berg en el Palau de la Música dentro del marco de los conciertos organizados por la SIMC.

De regreso a Berlín, los acontecimientos políticos y sociales se vuelven cada vez más conflictivos para Schönberg. Cuando finalmente es obligado a abandonar su puesto en la Akademie der Künste, pide a Gerhard que interceda por él en Barcelona, pero éste no encuentra nada apropiado y convincente para su maestro, quien finalmente se exiliará en los EE.UU. Para Gerhard las cosas no pintan mejor. En España estalla, poco después, la Guerra Civil y cuando las tropas rebeldes se acercan a Barcelona, Gerhard, que había permanecido leal y comprometido, al menos en el terreno cultural, con la causa de la República y el Gobierno catalán, se ve también obligado al exilio. Tras un breve paso por París, acepta el llamamiento de Eduard Dent al King's College de Cambridge, ciudad en la que permanecerá hasta su muerte en enero de 1970.

SIS AUDICIONS SIMFÒNIQUES

dirigides pel Mestre

PAU CASALS

amb la col·laboració dels Mestres directors i compositors

ARNOLD SCHØENBERG

LLUÍS MILLET

i

JOAN MANÉN

i de concertistes vocals i instrumentals

DIES

Diumenge, 3 abril tarda	Diumenge, 17 abril tarda
Diumenge, 10 » »	Dijous, 21 » vespre
Dijous, 14 » vespre	Diumenge, 24 » tarda

Frontispicio del folleto de los seis conciertos sinfónicos dirigidos por Pablo Casals en abril de 1932. Foto: Cortesía de la señora Nuria Schoenberg Nono.

PROGRAMA DEL CONCERT D'AVUI

I

- SCHUBERT . . . Simfonia en *si menor* (Inacabada)
Allegro moderato. - Andante con moto
- SCHÖNBERG. . . Música d'acompanyament per a una escena de cinema
(primera audició)

II

- BEETHOVEN. . . Concert en *mi bemol*, op. 58
Allegro moderato. - Andante con moto. - Rondo: Vivace

III

- MAHLER IV Simfonia, en *sol*
I Pausat. - II Còmode. Sense pressa. - III Tranquil.
Variacions. Temps I. - IV Molt placent

Solistes: MARIA ESPINALT, sopran.
E. STEUERMANN, piano
JOSEP ROMA, piano

ORQUESTRA PAU CASALS

Director: Mestre ANTON WEBERN

Programa del concierto dirigido por Anton von Webern, 7 de abril de 1932.
Foto: Cortesía de la señora Nuria Schoenberg Nono.

El elemento nacional hispánico, en el sentido musical del término, no abandona a Gerhard a lo largo de su trayectoria compositiva, unas veces de forma evidente y manifiesta, otras de forma velada. Este rasgo característico acuñado, como hemos visto, en su juventud bajo el influjo de Pedrell, se mantuvo después —decantado hacia lo particularmente catalán— en la época de estudiante con Schönberg y se acentuó, más que desvanecerse, en los primeros años de exilio en Inglaterra, quizás por ese redescubrimiento y afianzamiento de los orígenes que se da en el extranjero, como defensa ante un mundo y una cultura ajenas; aún en sus últimos años, los más prolíficos, podemos encontrarlo en algún giro melódico sutilmente disimulado en el lenguaje evolucionado, abstracto y complejo del compositor maduro.

Schönberg hizo de Gerhard un compositor completo, llenó los huecos de su formación y pulió sus facultades. La obra de Gerhard es, sin duda, el mejor tributo que se puede hacer a la eficacia de las enseñanzas schönbergianas. La adopción de la técnica dodecafónica y/o de la estética ligada a ella, si eso tiene algún sentido, por parte de Gerhard no es ni inmediata, como un deseo casi juvenil de novedad, ni producto

de una larga reflexión durante años tras la cual el compositor encuentra el «camino»; más bien, en Gerhard, adquiere la técnica dodecafónica el significado que Schönberg le dio en su concepción originaria y que intentó explicar durante años tanto a compositores afines como a los enemigos, es decir el carácter de método, y no de programa o apología de una supuesta estética moderna. (Schönberg abogó por una MÚSICA dodecafónica frente a una música DODECAFÓNICA.) Cuando Gerhard recurre a la técnica dodecafónica no lo hace adheriéndose a una tendencia particular, o como resultado de la asimilación de un determinado ambiente, sino que lo hace como compositor, en el más estricto sentido de la palabra, es decir como artista que «compone» y maneja los elementos que tiene a su alcance cuando los necesita o los ve útiles para sus fines. Es por eso que, salvo quizás la sola excepción ya mencionada, el *Quinteto de viento*, no encontramos propiamente rasgos estilísticos que aproximen la obra de Gerhard a la de Schönberg o a la de los otros miembros destacados de la Escuela de Viena, y sin embargo la técnica serial se halla presente abundantemente, de una manera o de otra, en su música a partir de la década de los treinta, incluso en algunas de las obras de talante más folklórico. Prueba de ello son por ejemplo el ballet *Don Quixote* (1940) o su única ópera *The Duenna* (1945-47), donde el tratamiento dodecafónico aparece como recurso bastante simple y el carácter de la música dista mucho de las posturas estéticas de Schönberg. Más aún, cuando el uso de técnicas seriales en Gerhard se vuelve más sistemático y punto central de su modo de hacer, es éste ya un planteamiento postschönbergiano. Ello sucede en la década de los sesenta, última etapa del compositor y también la más prolífica. Es entonces cuando Gerhard desarrolla su particular método dodecafónico, a base de un tratamiento bastante libre de las series, que divide en dos hexacordes en los que opera continuas permutaciones, que incluso ampliará a una serialización del tiempo, lo que se aproxima levemente al serialismo integral de los compositores de Darmstadt, si bien partiendo de un ethos muy diferente. Los ejemplos de estos procedimientos son múltiples y un detenido análisis de ellos precisaría un estudio especial.

Por lo que respecta a nuestro país, lo más significativo de la supuesta introducción de los métodos y concepciones de la escuela de Viena en España por medio de Roberto Gerhard es que no llega a darse. O,

para ser más exacto, tiene lugar en una primera etapa germinal, concretamente entre los años 1932 y 1936, como hemos visto, pero las circunstancias políticas, tanto en España como en el resto de Europa, no favorecerán su consolidación que, a juzgar por las actividades llevadas a cabo por ambos compositores a principios de los años 30, habría sido más que posible. La posición de Gerhard en el marco de la SIMC (IGNM), los contactos ya iniciados por Webern, quien intentó infructuosamente permanecer asiduamente como director invitado de la Orquesta Pau Casals –Webern alabó la sonoridad y la calidad técnica de la Orquesta Pau Casals, lo que sorprende a la vista del aciago panorama orquestal español tras la guerra. Quizás hablaba de un nivel todavía no recuperado–; a ello hay que sumar la afluencia de intérpretes del círculo schönbergiano, como el violinista Rudolf Kolisch o el pianista Eduard Steuermann, y la favorable estancia en Barcelona de Schönberg, que acentúan la credibilidad de esta posibilidad. Pero esto, por supuesto, no es más que una ilusoria fantasía; muchos otros aspectos de la rica vida musical española antes de la guerra, no sólo el que hemos tratado aquí, habrían experimentado desarrollos insospechados y hoy no tendríamos la sensación, basada en una idea errónea sobre nuestra música y apoyada por la conducta de los intérpretes o por el poco eco que a veces obtienen los estudios musicológicos, de que la música española carece de pasado.